



Tekijä Anni Pulkkinen

Työn nimi Vammaisen naishahmon jäljillä – lähikuvassa *Mad Max: Fury Road*

Laitos Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuva- ja televisiokäsikirjoitus

Vuosi 2017

Sivumäärä 29

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Miksi fyysisesti vammaisten naisten tarinat ovat jääneet elokuvataiteessa toistaiseksi pitkälti marginaaliin? Entä millaisia vammaisstereotypioita elokuvissa on nähty, ja miksi ne ovat sävyiltään lähes poikkeuksetta negatiivisia? Mitä eroa on vammaisuuden lääketieteellisellä ja sosiaalisella viitekehyksellä? Muun muassa näitä kysymyksiä pohtii kandidaatin opinnäyte Vammaisen naishahmon jäljillä – lähikuvassa *Mad Max: Fury Road*.

Opinnäyte on niin vammais-, nais-, kuin elokuvakirjallisuuden lähteitä soveltava tapaustutkimus George Millerin elokuvasta *Mad Max: Fury Road* (USA-Australia 2015). Elokuvan sankarihahmo Furiosa on ainutlaatuinen esimerkki vammaisesta hahmosta, jonka vamma on vain yksi piirre muiden joukossa ilman että sitä hyödynnettäisiin juonen tasolla. Millaisia ekspositioon liittyviä ratkaisuja Furiosassa on tehty? Miten hänessä vältetään tai toteutetaan perinteisiä vammauskuvauksen metaforia tai stereotypioita? Entä mitä *Fury Roadin* dystooppinen maailmankuva väittää katsojalle vammaisuudesta eugeniikan moraalisena oikeuttajana?

Opinnäyte sivuaa Furiosan lisäksi muun muassa Disneyn animaatioiden välittämää vammaiskuvaa, naiskyborgin tematiikkaa sekä Martin Nordenin teorisoimaa vammaistarinoiden oidipaalista juonenkulkua. Työ on myös vammaisen kirjoittajan tutkimusmatka omaan identiteettiin elokuvantekijänä sekä -katsojana. Viimeinen luku perustelee kirjoittajan kokemuseräiseen havaintoon nojaten, että median vammaiskuvilla voi olla kyseenalaisia ja kauaskantoisia vaikutuksia tosielämän vammaisiin ihmisiin.

Avainsanat vammaisuus, naishahmo, Mad Max, elokuva-analyysi

VAMMAISEN NAISHAHMON JÄLJILLÄ

LÄHIKUVASSA *MAD MAX: FURY ROAD*

19.4.2017

Kandidaatin opinnäytetyö

Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu

Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

Käsikirjoittamisen suuntautumisvaihtoehto

Anni Pulkkinen

SISÄLLYS	2
1 Johdanto	3
2 Vammaisuuden määrite	4
3 Elokvataiteen vammaiskäsitys	6
3.1 Ensimmäinen ajanjakso	7
3.2 Toinen ajanjakso	8
3.3 Kolmas ajanjakso	9
3.4 Vammaiskuvauksen nykytila	9
4 Kuvaamisen merkityksestä	10
5 <i>Mad Max: Fury Road</i>	12
6 Furiosa	12
6.1 Toiminnan naisia	14
6.2 Furiosa: kyborgi?	15
6.3 <i>Fury Roadin</i> maailmankuva	17
7 Käsikirjoittajan työkalut	19
8 Tekijän valta ja vastuu	23
9 Viimeinen sana	24
Lähteet	27

Vammaisen henkilöahmo tyypistyy elokuvassa helposti pelkäksi karikatyyriksi, jonka vamma on hahmon määrittelevin piirre ja jopa ainoa olemassaolon syy. Elokuvahistoria on täynnä haitallisia vammaisstereotyyppioita ja -metaforia. Mutta voisiko vammaisen olla hahmo omilla ansioillaan ja persoonallaan, kolmiulotteinen yksikkö, jonka vamma merkitsee vain yhtä ominaisuutta muiden joukossa?

Länsimaaisessa yhteiskunnassa vammaisten ihmisten syrjintä ei ole enää laillisesti sallittua, mutta asenteellisesti vammaisuutta pidetään yhä epätoivottuna. Tämä ulottuu myös elokuvataiteeseen, kun tutkitaan, miten ja millaisiksi vammaisia hahmoja kuvataan. Negatiivisilla kuvauksilla puolestaan on kauaskantoisia vaikutuksia tosielämän vammaisiin ihmisiin. Onko elokuvantekijällä siis erityinen eettinen velvollisuus tehdä parhaansa vammaista hahmoa kuvatessaan?

Aihe koskettaa itseäni henkilökohtaisesti, sillä minulla on diagnosoitu syntymässä Goldenharin syndrooma. Kohdallani se tarkoittaa kasvojen alueen alikehittyneisyyttä ja epämuodostuneisuutta sekä puolikuuroutta. Minulla on vahva vammaisidentiteetti, ja elokuva-alalla työskentelevänä naisena haluan tutkia ja ymmärtää, miksi hyvin toteutetut kaltaiseni henkilöt ovat valkokankaalla suunnaton harvinaisuus.

Lähestyn aihetta analysoimalla elokuvaa *Mad Max: Fury Road* (Australia-USA 2015), jonka välittämä kuva naiseudesta on toimintagenressä poikkeuksellisen edistysellinen. Ilmestyessään elokuvaa pidettiin jopa niin feministisenä, että Yhdysvalloissa epävirallinen miesasiayhdistys MRA kehotti yhteisönsä jäseniä boikotoimaan sitä (Clarey 2015). *Fury Roadin* pintapuoliseen sisältöön lukeutuu rekkoja ja räjähdysmiinoja, mutta tarinan keskiössä on käsiproteesilla varustettu nainen, joka toteuttaa omaa missiotaan; Charlize Theronin näyttelemä Furiosa kapinoi naiset siitoskarjaksi ajavaa patriarkaattia vastaan.

Furiosa on epätavallinen ja onnistunut esimerkki hahmosta, jonka vammaa ei kertaakaan käytetä juonenkuljetusvälineenä. Hän on ehjä ja kolmiulotteinen sankari, jonka vamma on vain yksi osa hahmoa. Ensisijainen tutkimuskysymykseni onkin: miten ja miksi *Fury Road* onnistuu sellaisessa, mihin monet muut elokuvat eivät ole yltäneet, eivätkä edes pyrkineet?

Käytän lähdemateriaalina niin nais-, vammais- kuin elokuvatutkimuksen kirjallisuutta. Käyn alkuun läpi vammaisuutta käsitteenä, sekä sen juuria yleisemmin ihmiskunnan ja yksityiskohtaisemmin elokuvan historiassa. Toisessa puoliskossa analysoin Furiosan hahmoa sekä *Fury Roadin* välittämää maailmankuvaa niin vammaisuuteen kuin naiseuteen liittyen. Lopuksi tarkasteluun asettuu käsikirjoittajan vaikuttamiskeinot vammaiskuvauksessa, sekä elokuvantekijöiden moraalinen vastuu marginaaliryhmään kuuluvaa hahmoa kuvatessaan.

Työtä ei ole tarkoitettu läpikattavaksi naisvammaiskuvauksen historiikiksi, vaan lähinnä sitä kannattaa lukea soveltavana tapaustutkimuksena *Fury Roadista*. Opinnäyte funktioi myös vammaisen kirjoittajan tutkimusmatkana vammaisuuden ja median välisen yhteyden syvempään ymmärtämiseen. En ole toistaiseksi tarkemmin pohtinut vammaisidentiteettiäni elokuvantekijänä tai -katsojana – opinnäytteen työstäminen on todistanut, että ehkä pitäisi.

2 VAMMAISUUDEN MÄÄRITE

Jotta vammaisuudesta voi käydä järkevää keskustelua, on alkuun määriteltävä käytettäviä termejä vammojen laajasta kirjosta johtuen. On olemassa esimerkiksi fyysisiä, kroonisia, psyykkisiä, aisti- sekä kehitysvammoja (Rieser 2011, 33-34). Vammaistutkimuksen professori Simo Vehmas (2005, 17) määrittelee: ”Elimellisellä vammalla tarkoitetaan jotain lääketieteellisesti määriteltyä elimellistä vauriota – joko osittain tai kokonaan puuttuvaa raajaa, elintä, ruumiin tai mielen toimintoa.” Osin puuttuvan vasemman käden raajansa vuoksi Furiosa siis lukeutuu elimellisen ja tarkemmin fyysisen vamman kategoriaan.

Vammaisdiskurssissa puhutaan kahdesta viitekehyksestä, joilla on eriävät tulokulmansa vammaisuuteen ja sen haasteisiin. Niistä ensimmäistä nimitetään *sosiaaliseksi malliksi*. Siinä sairaus, vamma ja vammaisuus tarkoittavat keskenään eri asioita. *Sairaus* on parannettavissa oleva väliaikainen tila. *Vamma* on pitkäaikainen ominaisuus, esimerkiksi fyysinen rajoite tai puute (Rieser 2011, 162). *Vammaisuus* merkitsee ”puutteellisia tai kokonaan puuttuvia mahdollisuuksia osallistua tasa-arvoisesti tavalliseen elämään tai yhteisön toimintaan ympäristössä olevien fyysisten tai sosiaalisten esteiden vuoksi.” (Rieser 2011, 163) Vammaisten ihmisten kokemat vastoinkäymiset liittyvät siis yhteiskunnan hylkiviin järjestelmiin eivätkä niinkään itsessään elimellisiin vammoihin.

Toinen viitekehys on *lääketieteellinen malli*, jossa vammaiset ihmiset nähdään esimerkiksi lääkkein ja leikkauksin korjattavina ongelmina (Rieser 2011, 158). Tämä on ristiriitaista siksi, että jos

vamman käsitetään olevan pysyvä tila, ovat parantamisyritykset loppukädessä turhia. Vammaisia ihmisiä hyödyttävämpää olisi pyrkiä muuttamaan heitä syrjiviä rakenteita ja asenteita kuin suhtautua vammaan sairautena.

Nykyään yhdenvertaisuuslaki pyrkii takaamaan tasa-arvoisen kohtelun kaikille ihmisryhmille, mutta länsimaisen historian vammaisuuden perintö on karu. Siihen kuuluu syrjintää, väkivaltaa, laitostamista ja pakkosterilisaatiota (Vehmas 2005, 12). Jo antiikin Kreikassa ja Roomassa vammaisia syrjittiin ja heihin kohdistettiin väkivaltaa. Aristoteleen, jonka *Runousoppia* tulen myöhemmin käyttämään lähteenä, mielestä epämuodostuneen lapsen surmaaminen oli hyväksyttävää yhteisön etuun vedoten (Vehmas 2005, 38). Spartassa vammaisten lasten surmaaminen oli jopa lailla säädettyä rotuhygieenisiin periaattein (Vehmas 2005, 34).

Erityisesti kehitysvammaisten kokeman syrjinnän taustalla on ajatus siitä, että ”järjellisyyteen” kykenevä mieli on ihmisyyden peruslähtökohta. Vehmas kirjoittaa: ”Vaikka esimerkiksi natsien hirmuteot eivät olekaan sopusoinnussa Platonin ja Aristoteleen filosofian kanssa, ajatus älyllisesti ”vajavaisten” ihmisten alempiarvoisuudesta on leimannut länsimaisesta [sic] ajattelua ja sen oikeutuksen juuret ovat antiikin filosofien kirjoituksissa.” (2005, 40)

Keskiajalla kristinuskon muovasi suhtautumista vammaisuuteen niin hyvässä kuin pahassa. Raamattu sisältää ristiriitaista sanomaa vammaisista ihmisistä. Vanhassa testamentissa vammaa pidetään rangaistuksena Jumalalta, ja seuraamuksena joko omasta tai vanhempien tekemästä synnistä. Uusi testamentti puolestaan keskustelee vammasta erityisesti Jeesuksen tekemien ihmeparannuksien sekä armon kautta. (Vehmas 2005, 24-26) Käsittelen ihmeparannuksen ilmiön ongelmia tarkemmin luvussa 3.1.

Uskonnon sävyttämä suhtautuminen vammaisiin ihmisiin näkyi sekä julmuutena että edistysaskelina. Vammojen ajateltiin johtuvan paholaishengistä, ja eräässä dokumentoidussa tapauksessa niinkin kristillinen hahmo kuin uskonpuhdistuksen isä Martti Luther kannatti vammaisen lapsen surmaamista. Hänen näkemyksensä mukaan lapsi oli paholaisen pilaama ”vaihdokas”. (Vehmas 2005, 41-49) Mutta Jeesuksen lähimmäisenrakkauden oppeja mukaillen yhteiskunnan tulisi kohdella kaikkia, myös vammaisia, myötätunnolla ja armolla. Tälle ajatukselle perustuivat köyhäinapu ja hyväntekeväisyystyö (Vehmas 2005, 30-43). Armokäsityksen ongelmana tosin on sen ymmärrys vammaisista ihmisistä muista riippuvaisina säälin kohteina – ajatustapa, joka vain lisääntyisi teollisuuden aikakaudella.

1800-luvulla luotiin koulutusta, työllistymistä ja sosiaalista osallistumista muuttaneita rakenteita, joilla on ollut huomattava vaikutus nykyajan vammaisiin ihmisiin (Vehmas 2005, 53). Työelämän tuotantotehokkuusvaatimukset asettivat vammaiset asemaan, jossa heistä tuli Vehmoksen mukaan ”hyväntekeväisyyden kohteita, joiden toimeentulo ja hengissä pysyminen oli pitkälti kiinni yhteisön armeliaisuudesta.” (2005, 55) Työstä poissulkeminen johti sosiaalisen kontrollin mekanismiin, laitostamiseen, jossa lääketieteellisen mallin valta konkretisoituu (Vehmas 2005, 56).

Viime vuosisadalta erityisen synkäksi ideologiaksi ja ajanjaksoksi muodostuu natsi-Saksan eugeniikkaohjelma, jonka aikana tapettiin yli 200 000 vammaista ihmistä (Vehmas 2005, 73). Elokuvataide linkittyi aikakauteen, sillä muun natsipropagandan ohella Saksassa tehtiin myös vammaisvastaista elokuvaa (Rieser 2011, 28).

Vammaisiin ihmisiin on suhtauduttu 1900-luvun alkupuolelta yhteiskunnallis-taloudellisena ongelmana ja veronmaksajien taakkana (Vehmas 2005, 66). Sosiaalinen malli pyrkii helpottamaan vammaisten ihmisten sosiaalista ja työllistä osallistumista purkamalla heitä syrjiviä rakenteita. Lääketieteellisen mallin kuntoutusideologian tavoitteena taas on, että vammaiset ihmiset saataisiin parannettua eli ”normalisoitua” ja siten mukautettua yhteiskunnan tuottaviksi jäseniksi. Parantumattomasti vammaiset pyritään eristämään laitoshoitoon ja erityisopetukseen. Eristäminen onkin pitkään ollut osa vammaisuuden historiaa – myös elokuvataiteessa.

3 ELOKUVATAITEEN VAMMAISKÄSITYS

Elokuva on jo reilusti yli sata vuotta vanha taiteenlaji, jonka elinkaareen mahtuu lukemattomia vammaiskuvauksia. Martin Nordenin (1994, 14) mukaan ensimmäisenä vammaisuutta käsittelevänä elokuvana pidetään Thomas Edisonin *The Fake Beggaria* (USA 1898). Sen 50 sekunnin kestossa poliisi paljastaa vammaista teeskentelevän kerjäläisen; ilmiö vastasi todellisuutta elokuvan syntyajan New Yorkissa.

Norden erottelee elokuvahistoriassa kolme aikakautta, joihin vammaiskuvauksen kaaren voi ajatella jakautuvan. Kaudet jaottuvat seuraavasti: (1) ensiesiintymisestä myöhäiseen 1930-lukuun; (2) toisesta maailmansodasta myöhäiseen 1970-lukuun; sekä (3) 1970-luvulta tähän päivään. (Norden 1994, 314) Seuraavaksi esittelen Nordenin nimittämiä, aikakausien synnyttämiä vammaisstereotyyppioita.

3.1 Ensimmäinen ajanjakso

Ensimmäinen aikakausi kesti *The Fake Beggarista* myöhäiseen 1930-lukuun. Vammaiskuvaukset olivat tällä aikavälillä yksiulotteisia. *The Fake Beggar* aloitti komediallisen ”genren”, jossa vamma oli huumorielementti ja vammainen naurettava hahmo. Tätä stereotyyppiä Norden kutsuu nimellä *Comic Misadventurer* (1994, 20). Mykkäelokuvassa vamma oli helppo visuaalinen keino merkitä hahmo erilaiseksi ja naurunalaiseksi.

Seuraavaksi kehittyi stereotyyppi nimeltä *Tragic Victim*: sokeat hahmot kuvattiin köyhinä hylkiöinä, jotka usein kuolivat tarinan lopussa (Norden 1994, 26). Hahmon ensiesiintymisiä voidaan löytää elokuvasta *His Daughter's Voice* (UK 1907). Katsojat eivät kuitenkaan pitäneet siitä, että hyveelliset hahmot joutuivat elämään epäreilun rangaistuksensa, vamman kanssa. Avuksi tuli Raamatusta juontuva draamallinen keino vapauttaa hahmot taakastaan: ihmeparaneminen. (Norden 1994, 36) Vuosien 1912-1930 välillä noin 150 eli 35 prosenttia kaikista vammaiselokuvista sisälsivät hahmoja, joiden vammat paranivat esimerkiksi leikkausten avulla (Norden 1994, 58-59). Ihmeparaneminen on usein käytetty, vahva esimerkki lääketieteellisen mallin ilmenemisestä elokuvataiteessa. Se viestii, että vammaisen henkilön pitää ”voittaa” vammansa saavuttaakseen todellisen onnellisuuden.

Näin *Tragic Victimistä* varioitui säälin symboli *Sweet Innocent*, joka on kaikin muin tavoin hyveellinen ja suloinen lapsi tai naimaton nuori nainen, paitsi että hän ”kärsii” vammasta (Norden 1994, 33). Tämän vuoksi hänet palkitaan ihmeparanemisella. Esimerkkejä hahmosta ovat sokea sisar elokuvasta *Orphans of the Storm* (USA 1921) sekä sokea kukkamyyjä Charlie Chaplinin elokuvasta *City Lights* (USA 1931). Chaplin totesi kukkamyyjää roolittaessaan haluavansa löytää näyttelijän, ”who could look blind without detracting from her beauty” (Norden 1994, 126). *Sweet Innocent* onkin yleisimmin sokea, mutta muutoin ulkonäöltään viehättävä, muiden avun kohteena oleva nuori nainen (Norden 1994, 33 & 316).

Sankarirampa-stereotyyppit, jonka nimikkeitä ovat *The Civilian Superstar* ja *Noble Warrior* (Norden 1994, 28-29), esittivät vammaisen ihmisen matkan vaikeuksista juhlituksi sankariksi. Eräs hahmon ensiesiintymisistä löytyy elokuvasta *The Empty Sleeve; or, Memories of Bygone Days* (USA 1909).

Obsessive Avengerin stereotyyppi niitti yhteen pahuuden ja vammaisuuden (Norden 1994, 52).

Tällaiset hahmot kuvataan rumina, pelottavina miehinä, jotka nousevat murhanhimoisina miespuolista auktoriteettiaan vastaan. Vamma on fyysinen manifesti sielun vääristymästä.

Tyypillisinä esimerkkeinä hahmosta voi mainita kirkonsoittajan elokuvasta *The Hunchback of Notre Dame* (USA 1923) sekä kuninkaan Shakespearen näytelmään perustuvasta elokuvasta *Richard III*, joka on filmattu useaan otteeseen, ensi kertaa vuonna 1908.

3.2 Toinen ajanjakso

Toinen aikakausi sijoittui toisen maailmansodan vuosista myöhäiseen 1970-lukuun. Inspiraatio ammensi tosielämästä: sotaveteraanien kuntoutukseen liittyvät kysymykset nousivat tapetille (Rieser 2011, 70). Arvokkaana kuvauksena pidetään elokuvaa *The Best Years of Our Lives* (USA 1946), jossa näytteli toisen maailmansodan vammaisveteraani Harold Russell. Russellin suoritus palkittiin sekä parhaalla miessivurolla että erityisellä kunnia-Oscarilla. (Norden 1994, 163-167) *The Men* (USA 1950) puolestaan edusti sankarirampatarinoiden lääketieteellisen mallin käsittelytapaa. Vammautuneen hahmon parantuminen henkisesti tai fyysisellä tasolla vihjaa, että vamma on ongelma joka pitää selittää, jotta voi korjautua entiseksi ”normaaliksi” itsekseen (Norden 1994, 72-73).

Vammaisia alettiin ensin lupaavasti esittää aiempaa moniulotteisempina hahmoina, mutta Joseph McCarthyn ”noitavainojen” vuoksi yhteiskuntakriittiset tekijät eristettiin ja vaiennettiin, millä on Nordenin mukaan linkki vammaiskuvauksen taantumukseen (1994, 184-187). Sensuurin aikaan perinteiset stereotyypit kukoistivat, esimerkkinä klassiset antagonistit elokuvista *Peter Pan* (USA 1953) ja *Treasure Island* (UK-USA 1950), jolla on useita eri filmatisointeja.

Yksi toisen aikakauden tunnetuimmista vammaiskuvauksista sai alkunsa MGM:n Irving Thalbergin todetessa: ”I want something that out-horrors Frankenstein.” (Norden 1994, 115) Syntyi Tod Browningin *Freaks* (USA 1932). Elokuva sijoittuu ”friikkisirkukseen” ja esittelee laajan kavalkadin vammaisia hahmoja, joita esittivät tosielämässä vammaiset näyttelijät. Heidän kulisseyksissä kokemansa kohtelu oli karua: heitä ei esimerkiksi päästetty syömään studion ruokalaan, sillä elokuvan työryhmässä valitettiin heidän ulkonäkönsä vievän ruokahalut (Norden 1994, 118). MGM:n lehdistötilaisuudessa elokuvan vammaisia kuvailtiin sanankääntein: ”[They are] nightmare shapes in the dark” (Norden 1994, 115-116). *Freaks* osoittautui lopulta taloudelliseksi katastrofiksi.

3.3 Kolmas ajanjakso

Nordenin jaon mukaan kolmas aikakausi kesti 1970-luvulta aina, kunnes hänen teoksensa *The Cinema of Isolation* ilmestyi vuonna 1994. Tällä aikakaudella stereotyyppit pitivät härkäpäisesti pintansa valtavirtaelokuvissa, mutta myös positiiviset ja syvälliset vammaiskuvaukset lisääntyivät 1970- ja 80-luvun ihmisoikeuksien vallankumouksen myötä. Vammaisaktivismiin nostaessa päätään stereotyyppit saivat uusia sävyjä. (Norden 1994, 224-307) Tästä esimerkkinä Audrey Hepburnin tähdittämä *Wait Until Dark* (USA 1967), jossa sokea nainen taistelee häiriköijäänsä vastaan. Vaikka päähahmossa on Sweet Innocentin piirteitä, on hän lisäksi kyvykäs ja älykäs (Norden 1994, 228). Myös *Young Frankenstein* (USA 1974) leikitteli stereotyypeillä, tarkoituksenaan tehdä satiiria vanhan Hollywoodin vammaiskuvastosta eikä niinkään pilkata vammaisia (Norden 1994, 258).

Vietnamin sodan traumat vaikuttivat sankarirampojen stereotyyppeihin. Fokus alkoi siirtyä lääketieteellisestä näkökulmasta siihen, että sotavammaisten kokemia yhteiskunnallisia epäoikeudenmukaisuuksia kuvattiin sympatialla. (Norden 1994, 264-265) Esimerkkinä tästä on *Coming Home* (USA 1978), jota Nordenin mukaan voidaan pitää myös ensimmäisenä vammaisten seksuaalisuutta käsittelevänä elokuvana (1994, 268).

Sankarillisten hahmojen lisäksi ”tavallisten ihmisten” tarinat alkoivat kiinnostaa yleisöä, ja tämä näkyi myös vammaiskuvauksessa (Norden 1994, 264). Kuljettiin kohti laadukkaita draamoja, esimerkkeinä *The Elephant Man* (USA-UK 1980) joka kritisoi ajatusta friikkisirkuksista sekä laitostamisen negatiivisia puolia pohtiva *Rain Man* (USA 1988).

Uudenlainen stereotypia, tieteiselokuvaan kietoutuva *Techno Marvel* teki tuloaan (Norden 1994, 293). Teknologian hyödyntäminen vammaisten ihmisten ”parantelussa” oli tämän hahmon ydin. Esimerkkejä ovat *Star Warsin* (USA 1997, 1980 & 1983) Darth Vader ja Luke Skywalker sekä alun perin Marvelin sarjakuvissa, elokuvissa ensi kertaa vuonna 2000 nähty *X-Menin* Professori X.

3.4 Vammaiskuvauksen nykytila

Vaikka stereotyyppiset tavat käsitellä vammaisia eivät nykypäivänäkään ole unohtuneet erityisesti genre-elokuvissa, esiintyvät vammaiset päähenkilöt yhä useammin kolmiulotteisina, myönteisinä hahmoina. Mutta valitettavasti tietyt ongelmat ilmenevät kerta toisensa jälkeen. Epäkohtia löytyy esimerkiksi pinttyneestä lääketieteellisestä tavasta kuvata vammaisuutta, vammaisnäyttelijöiden

heikohkosta työllistymisestä sekä vammaisten naisten kuvaamisen vähyydestä (Norden 1994, 311-314).

Historiakatsauksessa pistää silmään, että erityisesti fyysisesti vammaisten naisten ääni on toistaiseksi jäänyt marginaaliin. Poikkeuksia sääntöön muodostaa esimerkiksi taiteilija Frida Kahlostä kertova *Frida* (USA-Kanada-Meksiko 2002), jossa Fridan vamma ei estä häntä toteuttamasta taiteenlahjaansa, sekä tietysti *Fury Road*. Mutta on pyrittävä yhä parempaan, sillä median välittämällä kuvilla on tosielämään ulottuvia lonkeroita, joita seuraavaksi puran.

4 KUVAAAMISEN MERKITYKSESTÄ

Englanninkielisen termin *representation* voi kääntää suomeksi *kuvaamiseksi*. Elokuvataiteessa termi kommunikoi jonkin asian tai symbolin merkityksellistämistä kuvallisin keinoin.

”Representaatiota voi ajatella tapahtumana, jossa kuviin, objekteihin tai ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä ja samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille. Usein esitetyn määritelmän mukaan representaatio on samalla sekä esittävä, edustava että tuottava.” (Saresma 2010, 40) Kuvaaminen siis kierrättää, sisältää että tuottaa uutta kulttuuria.

Stereotyyppi on yksi kuvaamisen keino. Vammaiskuvauksen stereotyypioiden ja niiden herättämien negatiivisten mekanismeja onkin syytä tutkia lähemmin. Sillä, millaiseksi ja miten jotakin asiaa kuvataan, on suora vaikutusvalta ja yhteys ihmiskäyttäytymiseen: ”Tapamme esittää ihmisryhmiä vaikuttavat tapoihimme suhtautua niihin. Tavat suhtautua erilaisiin ihmisryhmiin puolestaan vaikuttavat siihen, millaisia representaatioita niistä tuotetaan.” (Saresma 2010, 45)

Vammaiskuvaamisella on erityinen vaara-alueensa lääketieteellisen mallin ja median linkittyessä. Malli esittää vamman ongelmana joka on pyrittävä voittamaan ja jolla on haitallinen vaikutus ihmisen elämään. Tällöin vammaiset ihmiset jotka näkevät lääketieteellisen mallin kuvia voivat hyväksyä ja omaksua kielteisen minäkuvan (Rieser 2011, 30); he ovat näkemiensä hahmojen kaltaisia ja ansaitsevat heille varattua kurjaa kohtelua ja kohtaloita. Ilmiötä kutsutaan termillä *internalization*, eli *sisäistäminen*.

Metafora on toinen kuvaamisen keino. Aristoteleen *Runousopissa* termi määritellään näin:

”Metafora on sanan siirtämistä toiseen yhteyteen, joko yleiskäsitteestä yksittäiseksi, yksittäisestä yleiskäsitteeksi, yksittäisestä toiseksi yksittäiseksi tai vastaavuuden perusteella.” (Heinonen ym.

2012, 14) Draamassa hahmon vamma on usein metaforinen kuvaus jostakin muusta puutteesta tai viasta, mikä vahvistaa lääketieteellisen mallin ajattelua, että vammainen ihminen on typistettävissä vammakseen (Rieser 2011, 14).

Metafora on kuvakerronnallinen keino viestiä vammaisuudesta yleensä negatiivissävyisenä poikkeavuutena. Jos tosiaan ajatellaan negatiivisen kuvauksen vaikuttavan tosielämän vammaisiin ihmisiin, on metafora näiden siltojen rakennuksessa voimakas tehokeino jota kuuluisi käyttää harkiten. Elokuvien vammaiskuvat saattavat vaikuttaa jopa tiedostamattomalla tasolla katsojiin, joilla ei ole henkilökohtaista kosketuspintaa vammaisuuteen (Schwartz, Lutfiyya & Hansen 2013, 182). Jos siis esimerkiksi fyysisesti vammainen hahmo kuvataan vammansa vuoksi kostonhimoisena ja katkeroituneena, voi katsojalle siirtyä ja syntyä oletus siitä, että tosielämänkin fyysisesti vammaiset henkilöt ovat kostonhimoisia ja katkeroituneita.

Lisäksi katsoja on kuluttaja, jolle elokuvateollisuus ”myy” vaikkapa vammaiskäsitystä (Norden 1994, x). Onko sallittua tai haluttua kuvata vammaisia negatiivisesti, koska yhteiskunta kokee heidät taloudellisina taakkoina, vai mistä nämä kuvauksen tavat ovat syntyjään? Norden nimittää patriarkaatin negatiivisen vammaiskuvan luojaksi ja hyötyjäksi vammaistarinoiden traditionaalisen oidipaalisen tematiikan ja opetuksellisuuden vuoksi. Hän tulkitsee kahta erityisen sukupuolitettua vammaisstereotyyppiä, Sweet Innocentiä ja Obsessive Avengeria, psykoanalyttisen teorian avulla. (1994, 315)

Molemmat stereotyypit ilmentävät, joskin eri tavoin, Toisen erilaista ja siksi uhkaavaa seksuaalisuutta. Kaunis ja sääliittävä Sweet Innocent on kahdesti ”kastroidu” Toinen: nainen jolta puuttuu fallos, ja vammainen jolta puuttuu näköaisti. Sweet Innocent edustaa ultimaattista tabua, tuntemattomaan, biologialtaan ”epänormaaliin” ja siksi pelottavaa Toiseen kohdistuvaa seksuaalista himoa. Ruma ja paha Obsessive Avenger on puolestaan varoittava esimerkki miehestä, joka on kieltäytynyt tukahduttamasta seksuaalisen halunsa Äitiä kohtaan ja siten kapinoin patriarkaalista systeemiä vastaan. Hänet Toiseksi merkitsevä vamma on Äitiin sekaantumisesta johtuva symbolinen kastratio. (Norden 1994, 316-317)

Hahmot on siis laitettava kuriin. Sweet Innocent yleensä kokee ihmeparannuksen mieslääkärin tai muun miesauktoriteetin ansiosta, jolloin hän jää kiitollisuudenvelassaan patriarkaatin kontrolliin. Obsessive Avenger taas yleensä surmataan miesauktoriteetin toimesta. Norden teorioi sen

suositisuuden vuoksi oidipaalisen ”juonen” olevan suurin ongelma, joka elokuvantekijöiden kuuluu selättää voidakseen todella tehdä onnistuneita vammaiskuvauksia (Norden 1994, 315 & 323).

5 *MAD MAX: FURY ROAD*

80-luvun taitteen *Mad Max*-trilogia (USA-Australia 1979, 1981 & 1985) esitteli maailmalle testosteronia ja hevosvoimia tihkuvan dystopian sekä Mel Gibsonin ensimmäisessä isossa nimiroolissaan. Ohjaaja George Miller palasi juurilleen sarjan saadessa lisäystä elokuun 2015 *Mad Max: Fury Roadista*. Elokuva palkittiin vuoden 2016 Oscar-gaalassa kuudella pystillä (paras leikkaus; lavastus; äänimiksaus; äänileikkaus; puvustus sekä meikkaus ja kampaus).

Fury Road, pääosissaan Tom Hardy nimihenkilö Maxina sekä Charlize Theron ylipäällikkö Furiosana, on sekoitus korkeasykkeistä toimintaa, rosoisia henkilöhahmoja sekä feminististä sanomaa. Menneisyyden haamujen syylistämä Max elää luonnonkatastrofien runtelemassa dystopiassa, jossa taistellaan perustarpeista kuten vedestä ja terveistä geeneistä. Epämuodostumat ja sairaudet riivaavat hirmuhallitsija Immortan Joen kansaa. Poikkeuksena on Joen viiden vaimon haaremi, jotka kykenevät synnyttämään terveitä vauvoja. Heitä pidetään orjina Linnoituksessa, Joen valtakunnassa.

Joe kuitenkin joutuu petetyksi ylipäällikkönsä, määrätietoisen Furiosan toimesta. Tämä on saanut tarpeekseen alistuksesta ja pelastaa siitoskarjana pidetyn haaremin mukaansa pakomatkalle. Yhteensattumien kautta naiset saavat vähäsanaisen Maxin liittolaisekseen. Alkaa takaa-ajo kohti Viherpaikkaa, Furiosan lapsuudenkotia, jonka hän muistaa turvan tyyssijana.

6 *FURIOSA*

Vaikka *Fury Roadin* päähenkilö on Max, on Furiosa sen sankari. Hän on aktiivinen toimija ja Max ikään kuin on sivullisena osallistujana Furiosan tarinassa. Seuraavaksi puran Furiosan kaaren mukaillen Frank Danielin kahdeksan jakson rakennetta. Analyysin painopisteitä on kaksi: (1) Furiosan vamma, sekä (2) elokuvan välittämä naiskuva.

Furiosa esitellään *ensimmäisessä jaksossa*. Näemme alkuun hänen niskansa, johon on painettu liekehtivän pääkallon polttomerkki. Se on Joen käyttämä tunnus orjuudesta. Furiosan asema yhteiskunnassa on ristiriitainen: orjan asemastaan huolimatta hän asettuu mahtavan Sotarekan

kuskiksi. Autot symbolisoivat *Fury Roadin* maailman nokkimisjärjestystä, sillä Joen johtaman kultin, Sotapoikien, hierarkia perustuu siihen millaisia ajoneuvoja he ajavat. Näemme myös, että Furiosalla on vasemman käden puuttuva raaja, ja hän käyttää mekaanista käsiproteesia.

Sotarekan saattue lähtee Linnoituksesta matkaan. Katalyytin hetki koittaa Furiosan poiketessa aavikolla sovitulta kurssilta. Joe saa tietää petoksesta: Furiosalla on haaremi kyydissään. He ovat jättäneet Joelle viestin huoneeseensa: ”We are not things.”

Toisen jakson alkuun Joe on julistanut Furiosan petturiksi ja siten tapettavaksi. Jakso keskittyy toiminnalliseen ajojahtiin. Joen johtama Sotapoikien saattue ajaa Sotarekkaa kiinni, joka kuitenkin pääsee pakoon hiekkamyrskyn turvin.

Kolmas jakso alkaa Sotapoikien vankeudesta vapautuneen Maxin löytäessä Sotarekan aavikolta. Furiosan proteesi roikkuu sivupeilistä hänen putsatessaan rekkaa hiekasta. Haaremin viisi jäsentä puhdistautuvat vesiruiskun avulla ja katkovat metallisia siveysvöitään. He edustavat kauneutta ja lisääntymiskykyä, mutta näiden piirteidensä vuoksi myös seksuaaliväkivallan uhreja.

Max ja Furiosa ottavat fyysisesti yhteen. Furiosa esiintyy edelleen ilman proteesiaan. Max voittaa lopulta kamppailun ja hyppää Sotarekkaan, mutta sen kuskiksi kelpaa vain Furiosa, joka on luonut sille oman käynnistysjärjestelmän. Furiosa suostuu kuljettajaksi, kunhan haaremikin pääsee kyytiin. Yhteistyö on alkanut.

Neljäs jakso käynnistää b-juonen, jonka ytimessä on rekkaan salamatkustajaksi hiipinyt Sotapoika Nux. Hän hyökkää ohjaamossa Furiosan kimppuun, mutta haaremi kukistaa hänet. Haaremin johtajahahmo Splendid moittii Nuxia tämän kultin tappavan kaiken ympäriltään. ”We’re not to blame”, vastaa Nux. ”Then who killed the world?” kysyy Splendid.

Joel saattue saavuttaa Sotarekan, ja Splendid menehtyy taistelussa. Sotarekka pääsee jälleen karkuun, mutta panokset ovat nousseet rohkean, hyväsydämisen Splendidin kuoleman myötä.

Viides jakso sijoittuu suolle, jossa Joel saattue ajaa yhä Sotarekkaa kiinni. Jakson tärkein kohta ilmentää elokuvan teemaa, Maxin ja Furiosan välille rakentuvaa luottamusta ja yhteistyötä. Max ampuu tarkkuuskiväärillä lähestyvää vihollisautoa. Hän tuhlaa vähäisiä

luoteja ampumalla ohi. Sanatta hän ojentaa aseensa Furiosalle, joka tukee aseensa Maxin olkaa vasten ja ampuu yhden onnistuneen laukauksen. Kohtaus todentaa että yhdessä, toistensa vahvuuksiin luottaen ja sukupuolten välisessä tasapainossa, he selviävät.

Max kysyy Furiosalta heidän määränpäästään Viherpaikasta *kuudennen jakson* alussa. Furiosa kertoo, että hänet varastettiin sieltä lapsena. Mitä hän etsii, kysyy Max. Furiosa vastaa: ”Redemption.” Pian he kohtaavat dyynillä Furiosan lapsuudenkommuunin: Vuvalinit, Monet Äidit. Vuvalinit suhtautuvat Maxiin ja Nuxiin epäluuloisesti, ovathan he miehiä, mutta Furiosa kertoo heidän olevan luotettavia. Vuvalinit paljastavat, että Viherpaikan maaperä myrkyttyi aikanaan eikä sitä enää ole. Furiosa riisuu proteesinsa ja huutaa dyynillä tuskaansa.

Yöllä hän pyytää Maxia Vuvalinien mukaan pakomatkalle. Alkuun tämä kieltäytyy, mutta seuraavana aamuna Max ehdottaa paluuta Linnoitukseen ja vallankaappausta, sillä muualla ei ole jäljellä kuin suolaa. Furiosa ja muut naiset suostuvat suunnitelmaan.

Seitsemäs jakso keskittyy taisteluun Sotarekan ja Joen saattueen välillä. Furiosa haavoittuu vakavasti, mutta hän kiipeää Joen Gigahorse-auton ikkunaan ja tappaa hänet. Kaikki henkiin jääneet naiset sekä Max päätyvät Gigahorsen kyytiin. Taistelu päättyy, kun he ajavat kivisolan läpi ja Sotarekan kuskiksi jäänyt Nux suistaa rekan tahallisesti kohti solan seinää. Se saa aikaan kivisortuman, ja Sotapoikien saattue jää loukkuun heidän taakseen.

Kahdeksas jakso alkaa Gigahorsesta, jossa Max lohduttaa haavoittunutta Furiosaa ja pelastaa hänen henkensä verenluovutuksella. Gigahorse ajaa Linnoitukseen. Max paljastaa Joen runnellun ruumiin ja kansa repii entisen diktaattorin kappaleiksi. Kansa huutaa vironneen Furiosan nimeä. Viimeisessä kuvassa Max katselee kuinka Furiosa, Vuvalinit, haaremi sekä muita kansalaisia nostetaan lavalla korkeuksiin: Furiosasta tulee seuraava hallitsija.

6.1 Toiminnan naisia

Kyvykkäitä naistaistelijoita ja -johtajia on nähty tieteiselokuvassa monesti aiemminkin: kuuluisia esimerkkejä ovat *Alienin* (USA 1979) Ripley ja *Terminator 2: Judgement Dayn* (USA 1991) Sarah Connor, taikka *Star Warsin* prinsessa Leia. Mutta genressä on usein sorjuttu ”vahvan naissankarin” stereotyyppiin. Termi *strong female character* on saanut nykyajan feministisessä kielenkäytössä ironisen vivahteen. Se merkitsee muiden apua

tarvitsematonta, hyperväkivaltaista sekä seksualisoitua naishahmoa jonka repertuaariin kuuluu yleensä poikkeukselliset taistelukyvyt, emotionaalisten tarpeiden puute ja käsitys siitä, ettei hahmo ole kuten muut ympärillään esiintyvät naiset (Thomas 2012 & George 2013, 169).

Eristäminen on usein vammaiselokuvassa käytetty ilmiö ja keino osoittaa, että vammaisen hahmo on ”ei-tavallinen”, yksinäinen ja erilainen Toinen (Norden 1994, 2). Eristäminen estää ihmisen luontaisen tarpeen olla osa yhteisöä. Onkin siis erityisen ansiokasta, että Furiosa esitetään muiden naisten auttajana ja ystävänä, toimien heidän kanssaan ja hyväksi. Vaikka Furiosa toimiikin maskuliiniseksi mielletävässä Sotarekan kuskin roolissa sekä haaremin henkisenä johtajana, ei hänessä sorruta yli-inhimillisen, tunteettoman supernaisen kuvaan. Hän kunnioittaa ja suojelee muita naisia, hyväksyy apua epäröimättä ja puhuu tunteellisesti menehtyneestä äidistään.

Fury Road korostaa ansiokkaasti naisten yhteistyötä, mikä perustuu osittain tieteiselokuvan sukupuoliroolien perinteiseen jaotteluun. Miehet esitetään teknologian käyttäjänä ja täten valta-asemassa, fallisena Isänä; naiset edustavat luontoa ja teknologialla muokattavaa, puutteellista ja siksi alisteista Äitiä (Short 2011, 96). Ensi kertaa nähdessämme Joen hän säännöstelee niukasti vettä kansalleen, kun taas ensimmäistä kertaa nähdessämme haaremin he jakavat vesiruiskusta tasaisesti keskenään. Isä edustaa teknologiaa ja epätasapainoa, Äiti luontoa ja yhteisöllisyyttä – siis hoivaajaa. Tässä viitekehyksessä *Fury Roadin* naiset toimivat stereotyyppisessä, naiseuden yksinkertaistavassa äidin roolissa, jossa naisen perusolemuksen kuuluu biologinen hoivavietti.

Toisaalta *Fury Roadin* kontekstissa se esitetään ainoastaan ansiona. Joen tapa hallita tuhoaa maailmaa, eikä Max ajattele muuta kuin omaa selviytymistään. Elokuvan naiset ovat ainoita joilla on edes oikean suuntainen ajatus siitä, miten dystopiassa selvitään: yhteistyöllä.

6.2 Furiosa: kyborgi?

Furiosassa henkilöityy useampi vastapari, esimerkiksi mies/nainen, mikä ilmenee Sotarekan kuljettajuuden statuksena mutta myös Vuvalinien matriarkaalisen heimon jäsenyytenä.

Vammaistutkimuksen kannalta hänessä kiinnostava aspekti on vastapari kulttuuri/luonto, jonka voi jalostaa spesifisti pariin ihminen/kone. Mekaaninen proteesikäsi tekee Furiosasta osaksi keinoitekoisen, joten voidaanko hänet siis lukea kyborgiksi? Sue Shortin käyttämän määritelmän mukaan, ehkä: ”Presented either as former humans who have been physically modified in some way

[...] Such figures typically combine advanced intelligence and strength with human values and vulnerabilities.” (2011, 4)

Laura Mulveyn teoria myyttisestä Pandorasta kyborginaisen prototyypinä tukee tulkintaa Furiosasta kyborgina. Vastaparit pinnalla/salainen ja ulkoinen/sisäinen ovat lähtöisin petollisen viettelevästä Pandorasta, ja Mulvey kuvailee Pandoran jälkeläistä, kyborginaista: ”There is a dislocation between her appearance and her meaning. She is a Trojan horse, a lure and a trap.” (2013, 68-70) Furiosa toimii juuri näin, tuhoten Joen hallintoa sisältäpäin.

Lisäksi kokonaan tai osittain keinotekoinen naiskyborgi perinteisesti kapinoi miespuolista auktoriteettia vastaan. Mikä tahansa osoitus omasta tahdosta tulkitaan uhaksi miehiselälle vallalle ja on tarinan lopussa rangaistava kuolemalla. (Short 2011, 83) Naiskyborgi edustaa vaarallista naisen seksuaalisuuden ja itsenäisyyden yhdistymistä, toisin sanoen seksuaalista itsemääräämisoikeutta (Short 2011, 98). Furiosa toteuttaa tarkalleen tätä missiota viedessään haaremin Joen vaikutusvallan piiristä.

Mutta Furiosa uhmaa naiskyborgin totuttua kaavaa rikkomalla miesvallan otteen ja nousemalla itse hallitsijaksi. Hänet voisi erehdyksellisesti tulkita ”Terminatrixiksi”, verenhimoisen ja miehille tuhoisan keinotekoisin naisen stereotyyppiä (George 2013, 168), mutta elokuvan narratiivi ei tue tätä lukutapaa. Furiosan tarkoitus ei ole tuhota kaikkea, vaan ainoastaan ”huonoa” eli alistavaa miehisyyttä. Joe on hänelle vihollinen, Max kumppani.

On kaksi olennaista asiaa, joita on harkittava määriteltäessä Furiosaa kyborgiksi. Ensiksikin on mietittävä Furiosan proteesia. Se on riisuttavaa mallia, mikä kaiketi sotii kyborgin ajatusta vastaan. Mutta proteesi on myös huomattavan edistynyt futuristisen teknologian elementti, joka toimii kuin ”tavallinen” raaja, vaikka se on kiinnitettävissä muutamalla nahkahihnalla. Sillä ei vain ole yli-inhimillisiä tuhovoimia. Tämän perusteella argumentoin, että koska Furiosa nähdään elokuvan aikana muutamaa otteeseen ilman proteesiaa, ei hän näinä hetkinä ole kyborgi, mutta proteesia pitäessään elementti on keinotekoinen osa hänen ihmiskehoaan, milloin hän sopii määritelmään.

Toisekseen on pohdittava, miten Furiosa soveltuu perinteiseen naiskyborgin rooliin. Häneen ei liity *Fury Roadin* sisällä seksuaalista katsetta tai toimintaa, eikä hän näin edusta yleensä viettelevää, vahvasti seksualisoitua naiskyborgia (Mulvey 2013, 70-75 & Short 2011, 87-98).

Lisäksi useinkaan naiskyborgi ei tietoisesti ryhdy kamppailemaan miesvaltaa vastaan, vaan kyse on teknisestä toimintaviasta; ”[...] rarely is any objection directly voiced about servitude or inequality as a reason for rebellion.” (Short 2011, 87) Furiosan kohdalla tehdään selväksi, että kapinan syy on nimenomaan naisiin kohdistuva epätasa-arvo. Mutta kuitenkin Furiosan draaman kaari seksuaaliväkivaltaa vastaan kamppailevana naisena soveltuu useisiin naiskyborgin teorioihin, ja haaremia auttaessaan hän edustaa seksuaalista vallankumousta.

Furiosaa voi siis todella ajatella naiskyborgina, mutta epätyypillisten piirteidensä vuoksi hän on vain varsin onnistunut variaatio hahmosta. Hän ei ole keinotekoinen sanan negatiivisessa merkityksessä, sillä häntä ei esitetä koneena, vaan hallitsevasti ihmisenä – vammoineen kaikkineen. Proteesikäsi ei ole vamman parantamisyritys, vaan arkinen apuväline.

Tässä tulee se kuuluisa mutta: näine Furiosaan liittyvine ansioineen esittelee *Fury Road* myös maailmankuvan, jossa vammaisuus on erityisesti naisissa mitä epähaluttavin piirre. Onkin paneuduttava tarkemmin siihen, mitä *Fury Road* sanoo naisen vammaisuudesta.

6.3 *Fury Roadin* maailmankuva

Furiosan vamma vaikuttaa olennaisesti siihen, millaisena naisena hän elokuvan muussa kontekstissa esiintyy. Naiseuden ja vamman ykseys esiintyy *Fury Roadissa* negaationa, mutta onko se elokuvan sanoma itsessään, on kuitenkin väiteltävissä.

Sekä Immortan Joe että Furiosa voidaan tulkita variaatioiksi Obsessive Avengerin stereotyyppistä. He ovat vammaisia ja sotajalalla, mutta eri tavoin. Joen rooli muuttuu elokuvan aikana vallanpitäjästä murhanhimoiseksi takaa-ajajaksi, kostajaksi. Furiosa haluaa kostaa oman lapsena varastamisensa. Mutta on merkittävää, että hänen katalyyttinen koston tekonsa on sinänsä luonteeltaan rauhanomainen. Furiosa vie haaremin mukanaan eikä esimerkiksi suunnittele Joen murhaa, mikä olisi ollut tyypillinen seksuaaliväkivaltaa kostavan naisen tarina (Campbell 2006, 104). Vaikka Joen tappaminen ja vallankaappaus ovatkin lopputulema, ei se ole missään vaiheessa hänen suunnitelmansa.

Splendid, Dag, Toast, Cheedo ja Capable ovat Immortan Joen haaremi: joukko rusoposkisia, parhaassa lisääntymisiässä olevia nuoria naisia. Heitä pidetään lukkojen takana ja käytetään elämän jatkumon varmistamiseen. Lasten synnyttämistä tärkeämpää tehtävää heillä ei ole.

Muut elokuvan naiset ovat enemmän tai vähemmän vammautuneita ja näin epähaluttavia, mutta heidän geeninsä ovat puhtaat. Haaremin jäsenet esitetään hyveellisinä jo visuaalisesti kommunikoidessa: siinä missä muu elokuvan maailma on koneellista ja likaista, vaimot on puettu valkoisiin, ohuisiin harsoihin. Pitkät kauniit hiukset lepattavat tuulella. Tämä luo rajun kontrastin suhteutettuna kaljupäiseen, lihaksikkaaseen, metalliproteesin omaavaan Furiosaan.

Elokuvan kaksi naistyyppiä eli haaremin kaltaiset vammattomat ja halutut naiset vastaan Furiosan kaltaiset vammaiset ja käyttökyyvyttömät naiset toimivat täysinä vastakohtina toisilleen, millä on ongelmansa vammaiskuvauksen Toiseuttamisen perinteessä. Jos terveet vaimot esitetään haluttavina ja arvokkaina, Furiosa onkin jotakin muuta kuin nainen. Hänet eriytetään arvokkaan naisen mallista, mitä myöten pidemmälle tulkittuna myös ihmisyydestä. *Fury Roadissa* vammaisuus on saastaista ja epätoivottua, kaukana siitä mitä erityisesti naisen kuuluisi olla. Vaimot puolestaan joutuvat juuri terveiden kehojensa vuoksi patriarkaatin väärinkäytön kohteeksi. *Fury Road* elää maailmaa, jossa nainen ei voi voittaa.

Se esittelee tulevaisuudenkuvan, jossa vammat toimivat esteenä ihmissuvun jatkumolle. Se on yhteiskunnan tuho, ja vammat on pyrittävä kitkemään pois maailmasta hinnalla millä hyvänsä. Mitä *Fury Road* haluaa maailmallaan väittää? Ajatus dystopiasta pohjautuen luonnonkatastrofeihin ja niiden myötä ihmiskunnan geneettiseen rappioitumiseen ei ole ehkä niin kaukaa haettu. Tämä on selkeä lääketieteellisen mallin ilmentymä.

Naisten valikointi ja syrjintä lisääntyjäkumppaneiksi vammattomuuden perusteella tarkoittaa Furiosan merkityksellistämistä vialliseksi naiseksi. Tässä ilmenee *Fury Roadin* mitä ristiriitaisin asetelma vammaisuutta ja naiseutta ajatellessa: on selvää, ettei kukaan halua haaremin tavoin seksiorjaksi. Mutta vammaisen naisen geeniperimän kelvottomuus on myös suora vihjaus eugeniikan moraaliseen oikeutukseen. Jos kerta katsoja imee vaikutteita elokuvista, on tämä vammaisetiikan kannalta vaarallinen maailmankuva esitettäväksi. Mitä jos *Fury Road* tuottaakin niitä tasan samoja ongelmia ja olosuhteita joita se näyttää sisällään kritisoivan?

Tässä kohtaa voi soveltaa Sue Shortin teoriaa siitä, että naiskyborgin tulkintaa onnistuneeksi naiskuvaukseksi on tutkailtava viitteessä tarinan lopetukseen, hahmon kokemaan kohtaloon. Usein kapinoiva kyborginainen kuolee tarinansa päätteeksi. (Short 2011, 83) Samoin yleensä prostituutiokuvauksissa seksuaaliväkivaltaa kostavan naisen hahmo kuolee tarinansa lopussa (Campbell 2006, 105). Molemmat ovat opetuksia siitä mitä käy patriarkaattia uhmaavalle

naiselle. Mutta *Fury Road* päättyy Furiosan ja muiden naisten voittoon. Varoittavana esimerkkinä ei ole kapinoiva nainen Furiosa, vaan Joen maskuliininen valta.

Fury Road on siis vammaiskuvauksena tarina vammaisesta naisesta, joka tuhoaa lääketieteellistä mallia noudattavan maailman. Furiosan nousu valtaan antaa syytä olettaa, että sen universumissa ollaan siirtymässä sosiaaliseen, tasa-arvoiseen malliin, jossa naisia ei alisteta taikka ylistetä geeniensä vuoksi.

Särönsä *Fury Roadin* edistykselliselle vammaiskuvalle tuo Immortan Joen asemointi antagonistiksi. Joe on epäilyksettä Obsessive Avenger, ruma ja paha vammainen. Voi lukea, että haaremin kokema seksiorjan rooli on myös erityisen karu, koska Joe on kuvattu fyysiseltä ulkomuodoltaan poikkeavan vastenmieliseksi. Mutta vaikka *Fury Roadin* kuvaus Joesta aiheuttaa kysymyksen, miksi se on sortunut stereotyyppiseen pahuuden ja vammaisuuden yhdistämiseen, on sillä huomattavia ansioita vammaiskuvaukseen liittyen: kyvykäs vammainen naishahmo sekä lääketieteellisen maailmankuvan tuhoutuminen kyseisen naisen toimesta. Näiden yhdistelmänä *Fury Road* on vammaisen naiskatsojan silmään rohkea ja kaivattu kuvaus.

7 KÄSIKIRJOITTAJAN TYÖKALUT

Koska kyseessä on liikkuvan kuvan teos, olisi *Fury Roadista* aiheellista tehdä kuvaan keskittyvää analyysia, mutta käsikirjoittajana haluan pureutua dramaturgisiin ratkaisuihin. Vaikka kuva on se, millä elokuva viestii, ei kuvia ole ilman käsikirjoitusta. Ja koska pääsääntöisesti elokuvan kohtaukset ja sisältö lähtevät tekstistä, käsikirjoittaja voi pitkälti luoda kuvauksen sävyn.

Fury Roadin tekoprosessia tarkastellessa huomio kohdistuu siihen, ettei elokuva ole tukeutunut perinteiseen käsikirjoitukseen, vaan juonta kehitettiin lähinnä erinäisten storyboardien avulla ennen kuvauksia ja niiden aikana (Sperling 2015). Puhun siis elokuvan käsikirjoituksesta summana taiteellisia päätöksiä, mitä käsikirjoittaja olisi tehnyt, mikäli *Fury Road* olisi kirjoitettu perinteiseen tapaan.

Perinteinen ohje käsikirjoittajalle on, että eksposition ylikuormituksen pelossa keskeiseen hahmoon kuuluisi istuttaa juuri tarpeeksi niitä piirteitä ja ominaisuuksia, jotka ovat tarinan kannalta olennaisia kerrottavaksi (Sundstedt 2009, 193-194). Yleisön mielenkiintoa ei pidetä yllä antamalla informaatiota vaan sitä panttaamalla; katsojalla on luontainen taipumus

kiinnostua siitä, mitä hänelle ei kerrota (McKee 2010, 336-337). Tuolloin hän muodostaa hahmosta oman käsityksensä ja lisättyjen luonteenpiirteiden tai historian myötä täydentää fiktiivisen henkilöahmon mielessään (Sundstedt 2009, 193).

Miksi Furiosa on vammautunut? Miten ja miksi hänet on valittu Joen ylipäälliköksi? Eikö hän voi saada lapsia, vai merkitseekö hänen vammansa hänet lisääntymiskelvottomaksi kumppaniksi? Charlize Theron toteaa haastattelussa: ”I know what happened to her arm, yeah [...] there’s a really, really cool story behind it.” (Rotten Tomatoes 2015) Furiosa ei pääteltävästi ole syntynyt vammaisena. Miksi hän ei siis ole haaremivaimomateriaalia? Nämä ovat ekspositioon liittyviä kysymyksiä, joista ei koskaan puhuta elokuvan aikana.

Vammaiskatsojan näkökulmasta tämä on riemukasta siksi, että Furiosan vammaa ei tarvitse mainita tekstissä, vaan hän toimii elokuvassa kuin tosielämän vammaisen ihminen. Erityisen arvokasta on, että näemme hänet monesti ilman proteesiaan. Vamma ei ole ylikorostettu eikä yhdentekevä seikka hahmossa; se vain *on*, mikä vertautuu tosielämän vammaisten ihmisten kokemuksiin. Vamman kanssa on eletävä joka ikinen päivä. Tietysti jos esimerkiksi vamman laatu on sellainen, että se aiheuttaa huomattavaa kipua tai vaikeuksia, on sen kanssa opittava pärjäämään tietyissä tilanteissa. Mutta siitä ei tarvitse tehdä vammaisen ihmisen, tai hahmon, koko olemassaolon syytä.

Furiosan hahmossa vältetään totuttu ja haitallinen lääketieteellisen mallin käsittelytapa, sillä vammaisuus ei ole este mikä Furiosan pitää voittaa eikä se ole hänelle itselleen mitenkään haitallista. Hänelle ei tapahdu ihme paranemista eikä häntä esitetä säälin kohteena. Ensi kertaa elokuvaa katsoessani aavistelin koko ajan pahaa: milloinhan Furiosa vihdoin kertoo surullisen taustatarinansa, tai käsi tulee toimimaan olennaisena osana juonta, luultavasti asiana, jonka vuoksi hän epäonnistuu jossakin tehtävässään – mutta tätä saa turhaan odottaa. Furiosan vamma on istutus vailla lunastusta; se sallitaan hänelle vailla käyttötarkoitusta.

Toinen eksposition puutteeseen liittyvä huomio *Fury Roadissa* on sen tapa kuvata haaremia. Vaikka elokuva kertoo heidän tarinansa seksuaaliväkivallan uhreina, ei heihin kohdistuvaa väkivaltaa näytetä katsojalle. Se tulee ilmi hahmojen puheessa ja toiminnassa ilman että katsoja pakotetaan katsomaan raiskauskohtauksia. *Fury Roadissa* pätee juuri toisenlainen sääntö kuin kuuluisa: ”Show, don’t tell.” Katsoja ymmärtää ja sympatisoi naisten kokemuksia, vaikka mitään kauheuksista ei ole näytetty. Asiaan saattaa vaikuttaa se, että ohjaaja George Miller pyysi tunnetun feministikirjoittajan

Eve Enslerin työskentelemään haaremin näyttelijöiden kanssa, jotta nämä voisivat muodostaa oikeanmukaisen käsityksen seksityöntekijöiden elämästä ja käyttää sitä materiaalina näyttelemisessään (Dockterman 2015).

Vuoden 1995 Invisible Children -konferenssissa esitettiin kuvantekijöiden laatima ohjeistava lista siitä, millaista olisi hyvä ja realistinen vammaiskuvaus (Rieser 2011, 38-39). Seuraavaksi käyn listan läpi pohtien ohjeiden soveltumista Furiosaan.

1. *“Vältä yksiulotteisia henkilöahmoja. Näytä, että vammaiset ovat luonteeltaan moniulotteisia ja pystyvät kokemaan täyden tunteiden kirjon.”*

Furiosan emotionaalinen kaari on laaja: hän kokee muun muassa ystävyyttä, kostonhalua, iloa, kaihoa, murhanhimoa ja kunnioitusta. Hän on onnistunut esimerkki vammaishahmosta, jolla on repertuaarissaan useampi kuin yksi nuotti.

2. *“Älä aseta vammaisia kuvauksessasi aina vastaanottajan asemaan. Näytä, että vammaiset ovat yhdenvertaisia ja pystyvät sekä antamaan että vastaanottamaan.”*

Furiosa on aktiivinen hahmo; jo elokuvan katalyytti juontuu hänen toiminnastaan. Tarinan edetessä Furiosa tekee päätöksiä sekä kompromisseja tasavertaisesti Maxin kanssa, eikä jää passiiviseksi sivustaseuraajaksi.

3. *“Älä selitä luonnetta fyysisillä ja älyllisillä ominaisuuksilla.”*

Furiosaa voi kuvailla periksiantamattomaksi, älykkääksi sekä empaattiseksi hahmoksi, eikä näillä piirteillä ole ainakaan negatiivista korrelaatiota hänen vammaansa.

4. *“Vältä kuvaamasta vammaisia uteliaisuuden kohteena. Tee vammaisista tavallisia. Vammoja ei pidä pilkata eikä käyttää vitsien kohokohtana.”*

Furiosan vammaa ei kertaakaan aseteta uteliaan katseen taikka naurun kohteeksi.

5. *“Älä sensationalisoi vammaisia. Älä etenkään tee vammaisesta väkivallan uhria tai tekijää.”*

Furiosa on sekä väkivallan uhri että tekijä, mutta ottaessa huomioon että elokuvan kaari on hänen nousunsa lääketieteellistä mallia vastaan, tarkoitus on ilmeisen hyvä. Tämä osoittaa listauksen kaltaisten ohjeiden ehdottomuuden ongelmallisuuden.

6. *“Älä liitä vammaisiin yli-inhimillisiä ominaisuuksia.”*

Vaikka Furiosan proteesia voi pitää kyborgielementtinä, ei hän kuitenkaan ole yli-inhimillinen pärjääjä. Hän vuorotellen onnistuu ja epäonnistuu.

7. *“Vältä syyllistäviä juonikuvioita, joissa vammaisten asenne on ongelma. Näytä yhteiskunnan esteet, joiden vuoksi vammaiset eivät voi elää täyttä elämää.”*

Fury Roadin maailman vääryys johtuu nimenomaan lääketieteellisestä näkökulmasta eikä Furiosan sopeutumattomuudesta yhteiskunnassa vallitseviin arvoihin.

8. *“Vältä kuvaamasta vammaisia epäseksuaalisina. Näytä vammaiset osapuolena rakastavassa ihmissuhteessa ja ilmaisemassa samanlaisia seksuaalisia tarpeita ja haluja kuin vammattomat ihmiset.”*

Max ja Furiosa eivät ryhdy suhteeseen, mutta elokuvassa on subtekstiä siihen, että heidän välisensä romanttinen kiinnostus voi olla mahdollista. Konkreettisesti heidän suhteensa kulminoituu ”vain” molemminpuoliseen luottamukseen ja kunnioitukseen, millä on sekä ansionsa että negaationsa. Ansio on siinä, että tällä vältetään yleinen toimintagenren ”romanssi”, joka usein ilmenee siten että urhea mies pelastaa seksikkään naisen pulasta. Mutta vammaisten seksuaalisuuden esittäminen on tosiaan tärkeää. Kuitenkin on otettava huomioon, ettei *Fury Roadissa* ole yhtä ainutta suudelmaa, joten Furiosa ei ole siis ainoa joka jää ilman konkreettista romanttisen rakkauden osoitusta. Hänen kohdallaan kuitenkin vihjataan sen mahdollisuudesta.

9. *“Näytä vammaiset tavallisena osana elämää kaikissa liikkuvan kuvan esitystavoissa.”*

Fury Roadin esittämästä väestöstä hallitseva osa ovat sairaita tai vammautuneita. He ovat samaan aikaan sekä normi että ihmiskunnan tulevaisuuden tuhoava tekijä. On tulkinnanvaraista, mitä viestiä *Fury Road* lähettää vammaisuudesta ylipäänsä, mutta jos keskitytään Furiosaan, on hänen asemointinsa positiivinen. Hän toimii tavallisena osana *Fury Roadin* arkielämää.

10. *“Tärkeintä on, että vammaisia näyttelijöitä koulutetaan ja valitaan rooleihin. Vammaiset huomioidaan käsikirjoituksissa, ohjelmalehtisissä ja julkaisuissa.”*

Tämän ohjeen kohdalla *Fury Roadilla* olisi ollut parantamisen varaa. Furiosan näyttelijä Charlize Theron ei ole tosielämässä vammainen ihminen.

Kaiken kaikkiaan listan ohjeistuksen mukaan Furiosa on tulkittavissa onnistuneeksi vammaishahmoksi. Ylipäänsä hän saa toimia itsenäisenä yksikkönään ilman, että vammaa käytetään missään vaiheessa juonenkuljetusvälineenä. Käsi on iso, näkyvä osa hahmoa, mutta silti vain yksi ominaisuus muiden joukossa. Käsikirjoittajan näkökulmasta tämä elementti on dramaattisesti hyödyntämätöntä ainesta, mutta vammaiskuvauksessa virkistävä suuntaus.

8 TEKIJÄN VALTA JA VASTUU

Aristoteles on *Runousopissa* sitä mieltä, että runouden tarkoitus on saada katsojassa aikaan elämyksellinen tunnevaikutus, *katharsis*. Tutkijoista on epävarmaa, onko sillä ylevämpiä, esimerkiksi opetuksellisia tavoitteita. (Heinonen ym. 2012, 12-13) Nykypäivänä on hyvin mahdollista ajatella ettei taiteeseen voi suhtautua vain elämyksenä, sillä kuten luvussa 4 pohdin, median kuvilla on vaikutuksia tosielämään. Vahingollisia stereotypioita saatetaan välittää ajattelemattomuuksissaan, koska niiden merkityksiä ei osata ymmärtää.

On ensiarvoisen tärkeää kiinnittää huomiota siihen, millaista vammaiskuvaa näkevät medialukutaidottomat lapset ja nuoret. On tehty monia tutkimuksia siitä, miten media vaikuttaa lasten kehittyvään minäkuvaan ja moraalikäsitteeseen, esimerkiksi erilaisten ihmisten hyväksyntään (Strasburger, Wilson & Jordan 2014). Olisi sopiva miettiä esimerkiksi Disneyn, länsimaiden suurimman perhe-elokuvan sisällöntuottajan välittämää vammaiskuvaa. Disneyllä on tarinoidensa kautta niin voimakas moraalinen vaikutusvalta, että sillä on jopa argumentoitu olevan mahdollisuus vaikuttaa lasten käsitykseen siitä keitä he ovat, ja keitä heidän pitäisi olla (Ward 2002, 5).

Victor Hugon romaaniin (1831) perustuvan Disneyn animaation *The Hunchback of Notre Dame* (USA 1997) kysymyksenasettelu on: ”Kumpi on hirviö, kumpi on mies?” Animaation päähenkilö Quasimodo on lämminsydäminen mutta vammainen ja ruma. Hänen kaitsijansa tuomari Frolo on ”tavallisen” ulkokuorensa alla katkera ja ilkeä. Elokuva on tarkoitettu inspiroivaksi tarinaksi siitä, että ruman ulkokuoren alla voi piillä hyvä sydän ja toisinpäin.

Sillä on kuitenkin ristiriitainen viesti: vain sisäisellä kauneudella on merkitystä – paitsi jos on vammaisuudessaan yhtä ruma kuin Quasimodo (Ward 2002, 77). Asetelma ilmenee Quasimodon jäädessä vastakäiuttoman rakkauden osapuoleksi. Romaanin juonesta poiketen rakkaudenkohde, kaunis Esmeralda päättyy yhteen komean Phoebuksen kanssa. Quasimodon

mahdollisuus rakkauden onneen uhrataan, jotta katsojat eivät tuntisi oloaan epämukavaksi (Ward 2002, 64).

Lisäksi on tutkittu että Quasimodoa kuvaavan sanan *hunchback*, suomeksi kyttyräselkä, käyttö haukkumanimenä lisääntyi Englannissa kuusi kuukautta animaation ilmestymisen jälkeen. Samoin lisääntyi skolioosia sairastaviin vammaisiin ihmisiin kohdistuva fyysinen väkivalta. (Rieser 2011, 17) Tämä olisi ehkä ollut vältettävissä, jos elokuvan tekijät olisivat ymmärtäneet teoksensa vaikuttavan tosielämän vammaisiin ihmisiin.

Kun vammaisaktivistit kuulivat Disneyn tekemän animaatioversiota *The Hunchback of Notre Dame*sta, he ottivat yhteyttä studioon ja tarjosivat konsultaatioapua. Mutta Disney kieltäytyi tekemästä yhteistyötä aktivistien kanssa, eikä nimenvaihdokseen suostuttu useista pyynnöistä huolimatta. Piittaamattomuus ilmenee Gary Trousdalen, animaation toisen ohjaajan sanoin: ”There were questions asked by unnamed people about whether we should call it ’The Hunchback of Notre Dame’ because ’hunchback’ is a hurtful word. You’re going to call it ’The Differently Abled Bell Ringer’?” (Norden 2013, 171-172)

Marginaaliryhmää käsittelevällä elokuvalla voi olla hyvät tarkoitusperät, mutta se voi silti epäonnistua sanomassaan. Yleisön käyttäytyminen on aina arvaamatonta. Katsoja voi lukea tekstistä asioita joita sinne ei ole kirjoitettu ja saada lisää bensaa omille ennakkoluuloilleen (Ward 2002, 115). Tätä tulisi kunkin elokuva-alan ammattilaisen pohtia, mikäli aikoo tehdä elokuvaa marginalisoituun ihmisryhmään kuuluvasta hahmosta.

Ehdotukseni on, että mikäli on tekemässä tällaista elokuvaa niin kannattaa ainakin antaa käsikirjoitus luettavaksi jollekin, mieluiten useammallekin ihmiselle, jotka kuuluvat kyseiseen ihmisryhmään. Se olisi ainakin suhteellisen helposti toteutettavissa oleva ensiaskel siihen, että joku jolla on ensi käden tietoa ja kokemusta hahmoon liittyvistä mahdollisista ongelmista voisi oikaista teosta oikeaan suuntaan, mikäli siinä kuvaamisen pulmia esiintyy.

9 VIIMEINEN SANA

Kävin muutama kuukausi sitten veljeni kanssa keskustelun, jossa kerroin kirjoittavani opinnäytettä vammaisesta naispäähenkilöstä ja keskittäväni analyysini *Fury Roadiin*. Hän hämmästytti valintaani. Selitin, miksi *Furiosa* on erinomainen tutkimuksen kohde. Veljeni totesi hetken hiljaisuuden

jälkeen: “En mä ees muistanut, että Furiosa on vammainen.” *Niin juuri*. Furiosan kaltaista kuvausta, jossa hahmon vamma on vain piirre muiden joukossa eikä määrite, kaivataan eniten – ainakin allekirjoittaneen mielestä. Luonnollisestikaan en edusta kaikkia vammaisia ihmisiä ryhmänä.

Totesin johdannossa, että opinnäyte on saanut minut tarkastelemaan suhdettani elokuvataiteeseen sen vammaiskatsojana- ja tekijänä. Haluankin kertoa huomiosta, jonka tein kirjoittaessani lukua 4. Kaikki lukemani lähteet olivat sitä mieltä, että kuvaamisella on selvä vaikutus tosielämään, mutta näitä väitteitä ei mielestäni kyetty todistamaan tarpeeksi tyydyttävästi akateemisen tutkimuksen keinoin. Kirjoittamismatkan varrella olen kuitenkin ymmärtänyt kuvaamisen voiman – olenhan siitä itsekin saanut osani.

Jo vuosikausia olen kysyttäessä ilmoittanut Disneyn animaation *Beauty and the Beast* (USA 1991) suosikkielokuvakseni. En ole koskaan erityisemmin pohtinut mistä kiintymykseni tarinaan johtuu; se on aina vain vedonnut minuun jollakin primitiivisellä tasolla. Lukiessani kirjallisuutta siitä, miksi ihmeparannuksen ilmiö on vammaiskuvauksessa haitallinen draamallinen keino, ymmärsin vihdoin elokuvan maagisen vetovoiman persoonaani.

Beauty and the Beast alkaa introlla, jossa kopea prinssi kieltäytyy päästämästä rumaksi eukoksi naamioitunutta haltiatarta sisälle linnaansa. Haltiatar näkee, ettei prinssin sydämessä ole rakkautta, joten hän langettaa prinssille ruman, hirviömäisen ulkomuodon kirouksena. Kirus raukeaisi vasta kun Hirviö oppisi rakastamaan toista ihmistä, ja hän myös saisi vastarakkautta. Hirviön hahmoa voi lukea vammaisuuden metaforana monessakin viitekehyksessä: vamma on rangaistus ylpeyden synnistä, ja nyt pahan ja ruman Hirviön täytyy parantua normaaliksi vammattomaksi itsekseen, hyväksyttäväksi yhteisön jäseneksi. Hirviö rakastuukin älykkääseen ja rohkeaan Belleen, ja mieleeni on jo 24 vuoden ajan iskostunut kuva kliimaksikohtauksesta jossa Hirviö muuttuu takaisin ihmiseksi. Se on satumainen hetki, jonka olen läpi aikojen mieltänyt elokuvahistorian suosikkikohtaukseksi; ilotulituksia, tosirakkautta – ja variaatio ihmeparanemisesta.

Olen vuosikausia uskonut, samaan aikaan pakkomielleisesti että tiedostamatta, että jokin päivä minä Hirviön tavoin kukistan vammani. En ole aiemmin osannut tarkalleen jäljittää ajatuksen alkuperää, mutta tässä se nyt on, mustana valkoisella. Siinä missä Hirviön tie parannukseen edellytti käytöstopojen opettelemista, ylpeyden selättämistä ja vastarakkautta, olen minä käyttänyt keinoina tuhansia ja tuhansia euroja ja tunteja itseni kaunistamiseen – kirurgiaa, meikkejä, itselleni edullisten

kulmien opettelua, mitä tahansa millä voin ”peittää” vammaani. Kaikki tämä koskaan toteutumattoman fantasian eteen.

Olen kasvanut rakastamaan kulttuuria sen kaikessa muodossa ja käyttänyt tarinoita väylänä eskapismiin. Väitän tällä käytöksellä olevan vahvat kytkökset vammaani. Nordenin käyttämän eriyttämisen määritteen mukaan olen aika ajoittain joutunut kaikkien leikkausten, sairaslomien sekä sosiaalisen syrjimisen vuoksi eristykseen ihmiskunnasta. Jollakin oli lohduttauduttava, ja mikä parempi kuin maailmat joihin pääsi niinkin helposti kuin kaukosäädintä painamalla tai sivua kääntämällä?

Nyt ymmärrän mistä mieltymykseni ihmeparannusta kohtaan kumpuaa. Ja että sitä ei koskaan tule. Vaikka huomenna taianomaisesti heräisinkin vammattomana, ei elämää voi aloittaa alusta, eikä vammaisuuden identiteettiäni koskaan saa pyyhittyä pois. Miksi pitäisikään? Tarvitsen pikemminkin ympärilleni viestejä siitä, että ollakseni arvokas ja onnellinen ei minun pidä olla ”normaali” versio itsestäni. Vammainen versio riittää ihan hyvin. Joten ehkä minunkin on aika etsiä uusia ihanteita ja idoleita. Ja kaiken tutkimuksen ja analyysin jälkeen, löydöksenä yhtä ilahduttava kuin tulppaanit kevätluumen alta: Furiosa ei ole lainkaan hassumpi vaihtoehto.

LÄHTEET

- Campbell, Russell 2006. *Marked women: prostitutes and prostitution in the cinema*. University of Wisconsin Press, Madison, WI.
- George, Susan 2013. *Gendering science fiction films: invaders from the suburbs*. Palgrave Macmillan, New York.
- Heinonen, Timo & Kivimäki, Arto & Korhonen, Kalle & Korhonen, Tua & Reitala, Heta & Aristoteles 2012. *Aristoteleen runousoppi – Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Teos, Helsinki.
- Hugo, Victor 1831. *The Hunchback of Notre Dame*. Gosselin, Paris.
- McKee, Robert 1997. *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. HarperCollins, New York.
- Mulvey, Laura 2013. *Fetishism and curiosity: Cinema and the mind's eye*. Palgrave Macmillan, London.
- Norden, Martin 1994. *The Cinema Of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- Norden, Martin 2013. "You're a Surprise from Every Angle": Disability, Identity, and Otherness in The Hunchback of Notre Dame. Teoksessa Cheu Johnson (toim.), *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. McFarland, Jefferson, NC.
- Rieser, Richard 2011. *Mustat lasit – vammaisuus valkokankaalla ja televisiossa*. Suomentanut Sanni Purhonen & Idastiina Räsänen. Into, Helsinki. Alkuteos: *Disabling Imagery? – A teaching guide to disability and moving image media* 2004.
- Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, Tampere.
- Schwartz, Karen & Lutfiyya, Zana & Hansen, Nancy 2013. Dopey's Legacy: Stereotypical Portrayals of Intellectual Disability in the Classic Animated Films. Teoksessa Cheu Johnson (toim.), *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. McFarland, Jefferson, NC.
- Short, Sue 2011. *Cyborg Cinema*. Palgrave Macmillan, New York.
- Strasburger, Victor & Wilson, Barbara & Jordan, Amy 2014. *Children, adolescents, and the media*. Sage Publications, Thousand Oaks, CA.
- Sundstedt, Kjell 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Suomentanut Raija Paananen. Kansanvalistus-seura, Saarijärvi. Alkuteos: *Att skriva för film* 2005.
- Vehmas, Simo 2005. *Vammaisuus: Johdatus historiaan, teoriaan ja etiikkaan*. Gaudeamus Kirja, Helsinki.

Ward, Annalee 2002. *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. University of Texas Press, Austin, Texas.

Verkkolähteet

Clarey, Aaron 2015. *Why You Should Not Go See “Mad Max: Feminist Road”*.
<http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>.
Luettu 5.3.2016.

Dockterman, Eliana 2015. *Vagina Monologues Writer Eve Ensler: How Mad Max: Fury Road Became a ‘Feminist Action Film’*. <http://time.com/3850323/mad-max-fury-road-eve-ensler-feminist/>. Luettu 4.4.2017.

Rotten Tomatoes 2015. *Mad Max: Fury Road Interview: What Happened to Furiosa’s Arm?*
<https://www.youtube.com/watch?v=XEFSu8rB4to>. YouTube-video. Katsottu 3.4.2017.

Sperling, Nicole 2015. *Charlize Theron on ‘Mad Max: Fury Road’, being part of a feminist movie*. <http://ew.com/article/2015/05/14/mad-max-fury-road-charlize-theron-shaving-her-head-eating-dirt-and-being-part/>. Luettu 3.4.2017.

Thomas, Rhiannon 2012. *The Problem with Strong Female Characters (TM)*.
<http://feministfiction.com/2012/05/24/the-problem-with-strong-female-characters-tm>. Luettu 20.3.2016.

Yarm, Mark 2015. *‘Mad Max: Fury Road’: The Story Behind Its Most Insane Stunts*.
<http://www.rollingstone.com/movies/features/mad-max-fury-road-the-story-behind-its-most-insane-stunts-20150518>. Luettu 4.4.2017.

Elokuvat

Ashby, Hal 1978. *Coming Home*. Jerome Hellman Productions Inc. & Jayne Productions Inc.

Blackton, Stuart J. & Ranous, William 1908. *Richard III*. Vitagraph.

Booth, Walter 1907. *His Daughter’s Voice*. Charles Urban Trading Company.

Brooke, Van Dyke 1909. *The Empty Sleeve, or Memories of Bygone Days*. Vitagraph.

Brooks, Mel 1974. *Young Frankenstein*. Gruskoff/Venture Films & Crossbow Productions & Jouer Limited.

Browning, Tod 1932. *Freaks*. MGM.

Cameron, James 1991. *Terminator 2: Judgment Day*. Carolco Pictures & Pacific Western & Lighstorm Entertainmet & Canal+.

Chaplin, Charlie 1931. *City Lights*. Charles Chaplin Productions.

Haskin, Byron 1950. *Treasure Island*. Walt Disney.

Edison, Thomas 1898. *The Fake Beggar*. Edison Manufacturing Company.

Geromini, Clyde & Jackson, Wilfred & Luske, Hamilton 1953. *Peter Pan*. Walt Disney.

Griffith, David 1921. *Orphans of the Storm*. D. W. Griffith Productions.

Kershner, Irvin 1980. *Star Wars: The Empire Strikes Back*. Lucasfilm.

Levinson, Barry 1988. *Rain Man*. United Artists & The Gubers-Peters Company & Star Partners II Ltd.

Lucas, George 1977. *Star Wars*. Lucasfilm & Twentieth Century Fox Film Corporation.

Lynch, David 1980. *The Elephant Man*. Brookfilms.

Marquand, Richard 1983. *Star Wars: Return of the Jedi*. Lucasfilm.

Miller, George 1979. *Mad Max*. Kennedy Miller Productions & Crossroads & Mad Max Films.

Miller, George 1981. *Mad Max 2*. Kennedy Miller Productions.

Miller, George 2015. *Mad Max: Fury Road*. Warner Bros. & Kennedy Miller Productions & Village Roadshow Pictures.

Miller, George & Ogilvie, George 1985. *Mad Max Beyond Thunderdome*. Kennedy Miller Productions.

Scott, Ridley 1979. *Alien*. Brandywine Productions & Twentieth Century-Fox Productions.

Singer, Bryan 2000. *X-Men*. Twentieth Century Fox Films Corporation & Marvel Enterprises & Donners' Company & Bad Hat Harry Productions.

Taymor, Julie 2002. *Frida*. Handprint Entertainment & Lions Gate Films & Miramax & Ventanarosa Productions.

Trousdale, Gary & Wise, Kirk 1991. *Beauty and the Beast*. Walt Disney.

Trousdale, Gary & Wise, Kirk 1996. *The Hunchback of Notre Dame*. Walt Disney.

Worsley, Wallace 1923. *The Hunchback of Notre Dame*. Universal Pictures.

Wyler, William 1946. *The Best Years of Our Lives*. The Samuel Goldwyn Company.

Young, Terence 1967. *Wait Until Dark*. Warner Bros.

Zinnemann, Fred 1950. *The Men*. Stanley Kramer Productions.